

Peter Stoll

Johann Friedrich Sichelbein und das Hochaltarbild der Pfarrkirche von Dellmensingen

Die ursprünglich im Allgäu beheimatete Adelsfamilie von Werdenstein (die namen-gebende Burg liegt bei Immenstadt) verlegte 1661 ihren Wohnsitz nach Dellmensingen (Alb-Donau-Kreis), den Mittelpunkt der gleichnamigen Herrschaft, die sie kurz zuvor erworben hatte. 1711/12, also etwa 50 Jahre später, ließ sie hier überwiegend auf eigene Kosten einen großzügigen Kirchenneubau erstehen,¹ zu dessen zeitgenössischer Ausstattung u. a. das sehr qualitätvolle Hochaltarbild eines bislang nicht identifizierten Malers zählt (Abb. 1, 2, 4, 6). Es ist ebenso wie die Deckenfresken Arbogast Thalheimers² den Kirchenpatronen Kosmas und Damian gewidmet, zwei als Ärzten segensreich tätigen Brüdern aus Aigeai (heute Ayas, Türkei). Diese mussten wegen ihres christlichen Glaubens zahlreiche Folterqualen erdulden und wurden schließlich enthauptet, nachdem mehrere andere Versuche, sie zu töten, aufgrund himmlischer Eingriffe gescheitert waren.

Die Enthauptung der Heiligen ist auch das Thema des Hauptaltarbildes, wobei der Heilige rechts bereits das Haupt auf den Richtblock gelegt hat und den tödlichen Streich des Henkers erwartet, während der Heilige links eben erst von zwei Soldaten zur Richtstätte geführt wird. Wer davon als Kosmas und wer als Damian anzusprechen ist, lässt sich nicht sagen; auch dass eine größere Altersdifferenz zwischen dem jugendlichen Heiligen rechts und dem ergrauten Heiligen links besteht, trägt zur Lösung dieser Frage nicht bei und befremdet eher: Die traditionelle Ikonographie sieht nämlich vor, dass die beiden, wie es auch auf den Deckenbildern in Dellmensingen der Fall ist, in etwa gleichaltrig dargestellt werden, und zwar beide jugendlich oder höchstens mittleren Alters. Die ungewöhnliche Präsenz eines Heiligen im fortgeschrittenen Alter könnte darauf zurückzuführen sein, dass der Maler zumindest für die linke Figurengruppe eine Vorlage von anderer Hand verwendete, die inhaltlich nichts mit dem Ärztepaar zu tun hat (z. B. ein Apostelmartyrium) und die er nicht hinreichend an die neuen Gegebenheiten anpasste.³

Eine über das Martyrium hinausgehende thematische Erweiterung erfährt das Altarbild dadurch, dass es auch den spirituellen Triumph der Heiligen zur Anschauung bringt: Die graublauen Wolken über ihnen haben sich geöffnet, um den Blick freizugeben auf eine Engelsgruppe mit Palmzweig und Lorbeerkranz und um himmlisches Licht niederströmen zu lassen; visionäre Momente, auf die sich wohl die Blickrichtung des älteren Heiligen und seine im Gestus des Staunens ausgebreiteten Hände beziehen; Momente, gegenüber denen die Stätte heidnischen Kultes am rechten Bildrand, wo wucherndes Grün bereits Verwahr-

¹ Zur Familie Werdenstein in Dellmensingen und zur Geschichte des Kirchenbaus vgl. *St. Kosmas und Damian Dellmensingen : Ein Begleiter durch unsere Kirche*, Erbach-Dellmensingen 2006, S. 9, 34 f., 42.

² *St. Kosmas und Damian Dellmensingen* (wie Anm. 1), S. 42.

³ Zur Darstellung der Brüder als in etwa gleichaltrig oder sogar Zwillinge siehe Marie-Luise David-Danel: *Iconographie des Saints médecins Come et Damien*, Lille 1958, S. 161 f.: „Présentation simultanée, ressemblance, égalité d'âge“

losung und Verfall ankündigen, in die Bedeutungslosigkeit versinkt. Ein wenig mag es bei längerer Betrachtung befremden, dass der Engel nur jeweils einen einzigen Lorbeerkranz bzw. Palmzweig bei sich hat und ganz auf den rechten Heiligen ausgerichtet ist, während der linke Heilige von den Himmelsboten überhaupt weitgehend unbeachtet bleibt. Man könnte dies damit begründen, dass nur der rechte Heilige im entscheidenden Moment des Martyriums gezeigt wird, während das des linken erst vorbereitet wird; man könnte freilich wieder spekulieren, dass der Maler als Vorlage eine Bilderfindung nutzte, in deren Mittelpunkt nur ein Heiliger stand, und dass er diese Vorlage nicht an die neue Konstellation eines Doppelmartyriums anpasste. Jedenfalls kann aufgrund dieser transzendentalen Erweiterung und auch deswegen, weil die Aufnahme der Heiligen in den Himmel bzw. ihre Glorie nicht zum Programm der Deckenfresken gehören, das Hochaltarbild als Höhepunkt der in den Fresken begonnenen Bilderzählung gelten. Ganz an ihr Ende führt es die Erzählung allerdings nicht: Ein Fresko über der Orgelempore zeigt noch ein Wunder, das sich im Zusammenhang mit dem Begräbnis der Brüder zugetragen hatte.

Ein Doppelmartyrium mit dem Vorstoß himmlischer Mächte in die Sphäre des Irdischen böte hinreichend Anlass, um hochbarocke Dramatik zu entfalten, doch ist davon in dieser beruhigten, ausgewogenen Komposition wenig zu spüren. Die Protagonisten sind im Vordergrund so nebeneinander aufgereiht, dass der Heilige links mit seinen Begleitern und der Henker eine Folge paralleler Vertikalen ergeben; eine weitere, etwas weniger dominierende Vertikale schließt sich am rechten Bildrand an, wo über dem jugendlichen Heiligen die Oberkörper dreier Statisten sowie der Tempel aufragen. Diese ausgeprägt vertikale, statische Strukturierung lässt kaum den Eindruck aufkommen, dass hier Menschen Gewalt angetan wird. So führt in der linken Gruppe (Abb. 2) der Verzicht auf horizontale Bewegungsschübe dazu, dass der rechte Soldat den Heiligen zwar an einem Strick gefangen hält, ihn aber nicht zum Richtplatz zerzt, und dass der linke Soldat dem Heiligen zwar die Hand auf die Schulter gelegt hat, ihn aber damit nicht zum Richtplatz hin drängt. Die Hand auf der Schulter erscheint sogar eher als eine Geste der Zuwendung, und geradezu etwas Lyrisches hat es an sich, wie die sich die rechte Hand dieses Soldaten um die rechte Hand des Heiligen schlingt.

Auch die Art und Weise, wie der sich empor reckende Henker (Abb. 4), dessen Vertikale vom Rhombus der angewinkelten Arme unterbrochen wird, gewissermaßen zu einer geometrischen Figur erstarrt, entdramatisiert den schrecklichen Augenblick und lässt es vielleicht sogar vergessen, dass er im Begriff ist zu töten. Sein Gesicht verrät bestenfalls etwas von der Anspannung desjenigen, der sich beherrscht und konzentriert auf den Vollzug einer Handlung vorbereitet, die höchste Präzision erfordert; es ist ansonsten ebenso leidenschaftslos wie die Physiognomien der Soldaten links⁴ und der drei Zuschauer rechts außen. Wenn auch die Melancholie und Gedankenversunkenheit der Dreiergruppe (Abb. 4) an Apathie grenzt, so stellen doch insbesondere der Mann mit der blauen Kopfbedeckung und der Mann mit dem orangefarbenen Obergewand physiognomische Studien von einiger Individualität dar. Gerade in Letzterem könnte man aufgrund der Art, wie er sein Gesicht

⁴ Eine spätere Restaurierung des Bildes dürfte dafür verantwortlich sein, dass das rechte Auge des Soldaten, der den Heiligen an einem Strick führt, verzeichnet ist.

frontal dem Betrachter darbietet und aus dem Bild herausblickt, ein Porträt vermuten, vielleicht sogar ein Selbstporträt des Malers.

Auch die Gestaltung des oberen Bilddrittels vermeidet Dramatik und hält die Dynamik in engen Grenzen. Hier wird über das vertikal strukturierte Geschehen eine Engelsgruppe geschichtet, die ihrerseits nun durch das Nebeneinander der beiden großen Engel mit ihren weit ausgespannten Flügeln stark horizontal ausgerichtet ist (Abb. 6).⁵ Das Auseinanderfallen des Bildes in eine irdische und eine himmlische Zone wird dadurch verhindert, dass der linke Engel aus der Horizontalen nach unten gekippt ist, dass er seinen rechten Arm in diese Richtung ausstreckt und dass von dem in der rechten Hand gehaltenen Lorbeerkranz Strahlen ausgehen,⁶ Strahlen, die quasi als Verlängerung des Armes fungieren, bis an die Figur des Henkers heranreichen und damit eine Anbindung der Engel an die untere Zone herstellen. Der Preis für diese direkte Anbindung besteht freilich darin, dass gedanklich ein an sich falscher Akzent gesetzt wird, indem die Strahlen auf die Figur des Henkers auftreffen: Eigentlich sind diese Strahlen für den Heiligen auf dem Richtblock bestimmt sind und kündigen den himmlischen Lohn für seine Standhaftigkeit an. Das Weiterführen der Strahlen bis zum knienden Heiligen und damit die großflächige Überlagerung des Henkers durch die Strahlen wiederum wäre malerisch nicht leicht befriedigend zu bewerkstelligen gewesen, so dass sich der Maler hier in gewisser Hinsicht in eine Zwickmühle manövriert hatte.

Ein weiterer kompositioneller Zusammenhalt zwischen den beiden Zonen ergibt sich dadurch, dass die Vertikale des Henkers durch den Putto und den Oberkörper des rechten Engels fortgesetzt wird. Zu einer direkten Überschneidung oder gar Kontaktaufnahme kommt es dabei nicht; im Gegenteil, man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass der Putto darum bemüht ist sich aufzurichten, um nicht mit der scharfen Kante des Beils in Berührung zu kommen, auf das auch sein (besorgter?) Blick gerichtet ist.

Nicht um dramatische Effekte bemüht ist schließlich auch die Lichtführung, die abrupte Hell-Dunkel-Kontraste, Schlagschatten etc. vermeidet und eher behutsam modulierend vorgeht. Nichtsdestoweniger ist dies ein Gebiet, auf dem die Könnerschaft des Malers vielleicht am augenfälligsten wird, betrachtet man etwa den Kopf des Heiligen links. Er wird zwar nicht von den Strahlen aus den Wolken getroffen, doch umfließt und verklärt ihn auf geheimnisvolle Weise überirdisches Licht, das auch den goldfarbenen Saum an seinem Hals modelliert (Abb. 2). Als besonders gelungen kann in dieser Hinsicht auch die himmlische Zone am oberen Bildrand gelten, wo durch das Zusammenspiel von lebhafter Buntfarbigkeit und starker Auflichtung delikate Wirkungen erzielt werden, die Effekte des Rokoko vorwegzunehmen scheinen (Abb. 6).

⁵ Schwer erklärlich ist, warum rechts oberhalb des erhobenen Beils des Henkers ein Fuß aus den Wolken ragt, der sich mit dem großen Engel darüber nicht auf organische Weise in Zusammenhang bringen lässt. Handelt es sich um die unzureichend getilgten Spuren einer vom Maler später abgeänderten Figurendisposition im oberen Bildbereich?

⁶ Bei genauem Hinsehen gehen zwei der Strahlenbündel vom Lorbeerkranz aus; das dritte Strahlenbündel rechts außen setzt eigenartigerweise neben dem Kranz in den Wolken an. War der Lorbeerkranz ursprünglich gar nicht als Quelle der Strahlen gedacht; sollten diese von dem hellen Wolkendunst hinter dem linken Engel ausgehen? Geht das heutige Erscheinungsbild dieser Partie auf spätere restauratorische Eingriffe zurück?

Das Können des Malers verrät des Weiteren die Art und Weise, wie er verschiedene Oberflächenstrukturen und -texturen wiederzugeben weiß, seien dies nun Stoffe (Obergewand des Soldaten, der den linken Heiligen am Strick führt, Abb. 2; die schärpenartig verknoteten Tücher um die Hüften des Henkers; Abb. 4),⁷ sei es Metall (Helm des Soldaten links außen; metallene Teile seiner Oberbekleidung; Abb. 2), sei es bloße Haut (Oberkörper des Henkers und des Heiligen rechts; Abb. 4). In der Regel ist der Künstler dabei um Plastizität und klar umrissene Formen bemüht; bei aller Sensibilität pflegt er keine Pinselschrift, die durch malerische Bravour oder spontane Skizzenhaftigkeit das Gegenständliche aufzulösen versucht. Selbst in der lichtdurchtränkten oberen Zone bleiben die meisten Himmelsbewohner physisch präsent und verlieren sich nur wenige Puttenköpfe im Dunst (Abb. 6).

Spätestens jetzt, nachdem man sich die Qualitäten der Malerei vergegenwärtigt hat, stellt sich die Frage nach dem Namen des Malers mit neuer Dringlichkeit. Was die Entstehungszeit des Bildes angeht, so neigt man zunächst dazu, sie in den Jahren unmittelbar nach dem Neubau der Kirche anzusetzen, also im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts. Da es sich um einen deutlich im 17. Jahrhundert verwurzelten Maler handelt, könnte das Bild aber auch schon etwas früher entstanden sein und bereits den Vorgängerbau geschmückt haben.⁸ Nicht als Schöpfer des Bildes in Frage kommt der Kaufbeurer Anton Weber, dem der aktuelle Kirchenführer die vergleichsweise schwachen Bilder der Seitenaltäre vor dem Chorbogen zuweist;⁹ ebenso wenig ergeben sich nähere stilistische Beziehungen zwischen dem Hochaltarbild und den zwar teilweise ruinösen, aber beachtlichen Bildern des Karl-Borromäus-Altars (Der hl. Karl Borromäus reicht Pestkranken die Kommunion; Oberbild: hl. Johannes der Täufer). Deren ebenfalls noch nicht ermittelter Maler ist der Münchener Schule des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts verpflichtet; der seit 1713 in Augsburg ansässige Johann Georg Bergmüller sollte zumindest in Betracht gezogen werden.

Ich möchte hier nun vorschlagen, das Doppelmartyrium am Dellmensinger Hochaltar dem Memminger Johann Friedrich Sichelbein (1648 – 1719) zuzuschreiben, dem Angehörigen einer verzweigten Künstlerfamilie, dessen Schaffen erst in den letzten Jahren angemessen gewürdigt wurde¹⁰ und der mehrfach auch Altarbilder in den oberschwäbischen Raum lieferte (Arnach bei Bad Wurzach, Hochaltarbild, 1700; Haisterkirch bei Bad Waldsee, Seitenaltarbilder, um 1705; Bad Buchau, ehemaliges Hochaltarbild, 1712).¹¹

⁷ Das blaue Gewand des linken Heiligen scheint durch eine spätere Restauration vergrößert.

⁸ Nicht irritieren lassen sollte man sich bei der Datierung des Bildes durch die Angabe „Hochaltar von 1744“ in Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Baden-Württemberg II: Die Regierungsbezirke Freiburg und Tübingen*, bearb. von Dagmar Zimdars u. a., München 1997, S. 139. Die Jahreszahl 1744 befindet sich nämlich auf einer Tafel, die aus Anlass der Gründung der Herz-Jesu-Bruderschaft im Auszug des Altars angebracht wurde, und ist kein zuverlässiger Anhaltspunkt dafür, wann der Hochaltar errichtet wurde. Vgl. *St. Kosmas und Damian Dellmensingen* (wie Anm. 1), S. 10.

⁹ *St. Kosmas und Damian Dellmensingen* (wie Anm. 1), S. 42. Für Anton Weber gibt es keinen Eintrag bei Thieme-Becker (Ulrich Thieme; Felix Becker: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 35, Leipzig 1942); im Dehio-Handbuch für den bayerischen Regierungsbezirk Schwaben, in dem Kaufbeuren liegt, ist kein Werk Webers verzeichnet. (Georg Dehio: *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Bayern III: Schwaben*, bearbeitet von Bruno Bushart und Georg Paula. – Zweite, überarbeitete Auflage. – München 2008). Da dem Kirchenführer zufolge Weber in Dellmensingen auch die Kanzel fasste, war er möglicherweise vorwiegend als Fassmaler tätig.

¹⁰ Günther Bayer: *Die Malerfamilie Sichelbein 1580 – 1758. Lebensbilder und Werke*, Lindenberg 2003.

¹¹ Bayer (wie Anm. 10), S. 169, 178, 196.

Wenn Krämer Sichelbeins „Klassizität und helle Schönfarbigkeit“ hervorhebt,¹² so sind dies Charakteristika, die auch das Dellmensinger Bild auszeichnen, wie aus der obigen knappen Analyse der Komposition und malerischen Gestaltung hervorgeht. Diese Charakteristika könnten dem archivalisch bislang nicht belegten Italienaufenthalt geschuldet sein, von dem Sichelbeins früher Biograph Benedikt Schelhorn 1811 berichtet, leider ohne seine Quellen zu nennen.¹³ Schelhorn erwähnt einen „Aufenthalt in Rom, der volle 6 Jahre dauerte“ sowie eine „zweijährige Reise durch die berühmtesten Städte Italiens“ (S. 132) und hebt Sichelbeins „häufige Betrachtungen der Werke Raphaels, Corregio[s], Carraci[s], Guido Reni[s], Cortona[s], Poussin[s]“ hervor (S. 131); in mehreren der ihm bekannten Werke sieht Schelhorn Einflüsse dieser italienischen Jahre: „in Guidos Manier“, „im Stile von Cortona“, „in Poussins Geschmack“, „ganz in Poussins Geschmack“ (S. 133 f.).

Auch wenn die Verlässlichkeit von Schelhorns Angaben immer wieder angezweifelt werden muss,¹⁴ so erscheint der Italienaufenthalt aufgrund des stilistischen Befunds doch zumindest plausibel. Andererseits traf Sichelbein, als er spätestens 1672 von seinen Wanderjahren zurückkehrte,¹⁵ in Memmingen auf den bei seinem Vater und seinem Onkel ausgebildeten Johann Heiß (1640 – 1704), dem er stilistisch oft sehr nahe kommt, gelegentlich sogar so nahe, dass ein Bild bald dem einen, bald dem anderen zugeschrieben wird.¹⁶ Denkbar ist also auch, dass das typische Erscheinungsbild der Sichelbein'schen Malerei weniger durch unmittelbare Berührung mit italienischer Malerei geformt wurde als vielmehr durch den (archivalisch wieder nicht fassbaren) Kontakt zu Heiß. Die ca. fünf Jahre bis zu Heiß' Übersiedlung nach Augsburg (1677) wären ein für eine solche Prägung durchaus hinreichender Zeitraum.¹⁷

Wo auch immer nun Sichelbein die entscheidenden stilistischen Anregungen empfing: Der Verdacht, dass auch den Dellmensinger Hochaltar ein Werk Sichelbeins schmückt, lässt sich durch Detailvergleiche weiter erhärten. Was die textile Faltenbildung angeht, kann man etwa dem roten Gewand, das Unterkörper und Beine des rechten Heiligen verhüllt, den ebenfalls roten Mantel des Johannes in Sichelbeins Kreuzigung in St. Martin in Memmingen gegenüberstellen, oder auch dem durch dichte Faltenstruktur gekennzeichneten weißen Tuch in der Hüftregion des Heiligen das Kopftuch der Maria in derselben Kreuzigung (Abb. 4 – 5). Die bärtigen Männer auf dem Pfingstbild Sichelbeins in St. Martin sind vom Kopftyp her mit dem von links herangeführten Heiligen in Dellmensingen verwandt (Abb. 2 – 3); die Puttengruppe im Ölbergbild von Haisterkirch teilt mit der Engelsgruppe in Dellmensingen neben den Kopftypen auch das Farbklima (helle Buntfarbigkeit vor stark aufgelichtetem Himmel; Abb. 6 – 7).

¹² Gode Krämer: „Anmerkungen zum Künstler Johann Friedrich Sichelbein“, in: Bayer (wie Anm. 10), S. 63 – 67, hier: S. 63.

¹³ Benedikt Schelhorn: *Lebensbeschreibungen einiger des Andenkens würdiger Männer von Memmingen*, Memmingen 1811.

¹⁴ Bayer (wie Anm. 10), S. 54, Anm. 2.

¹⁵ Bayer (wie Anm. 10), S. 33.

¹⁶ So z. B. die zunächst Heiß zugeschriebene, dann von Bayer für Sichelbein beanspruchte Hl. Familie in der Pfarrkirche von Babenhausen (Kr. Unterallgäu). Bayer (wie Anm. 10), Katalog Johann Friedrich Sichelbein G 3, S. 169.

¹⁷ Zum Einfluss Heiß' auf Sichelbein siehe Bayer (wie Anm. 10), S. 34 und Krämer (wie Anm. 12), S. 64 f.

Ob man den oben erwähnten aus dem Bild blickenden Mann rechts außen, der die Pose eines Porträtierten einnimmt (Abb. 4), als weiteres Argument für die Sichelbein'sche Autorschaft beanspruchen kann, soll vorläufig einmal offen bleiben: Vergleicht man die Züge dieses Mannes mit dem künstlerisch anspruchslosen, in Schelhorns *Lebensbeschreibungen* von 1811 abgebildeten Holzschnittporträt Sichelbeins,¹⁸ so ist es zumindest nicht unmöglich, dass beide Darstellungen ein- und dieselbe Person abbilden sollen.

Eine weitere Frage, die einer eingehenderen Untersuchung bedürfte, ist die Beziehung zwischen Johann Friedrich Sichelbein und Arbogast Thalheimer (um 1664 – 1746), dem Maler der Deckenfresken in Dellmensingen. Stilistische Berührungspunkte sind nicht zu übersehen; und auch wenn bisher keine Quellen bekannt sind, die eine Schulung Thalheimers durch Sichelbein dokumentieren, so ergibt sich immerhin dadurch eine biographische Schnittstelle, dass Thalheimer seit 1695 in Ottobeuren lebte, dessen Benediktiner Sichelbein seit den 1670er Jahren immer wieder mit Aufträgen bedachten.¹⁹ Eine eingehende Würdigung der künstlerischen Leistungen Thalheimers steht noch aus; eine solche Würdigung würde sicher keine epochalen Leistungen konstatieren, müsste aber z. B. auch den Ehrgeiz anerkennen, der aus einem Fresko wie dem Dellmensinger Langhausbild spricht, wo um die beiden zentralen Heiligen auf dem Scheiterhaufen ein Kranz kompliziert posierender Figuren angeordnet ist.

Abbildungsnachweis:

Abb. 1: *St. Kosmas und Damian Dellmensingen* (wie Anm. 1), S. 10; Abb. 2 – 7: Verfasser.



Abb. 1: J. F. Sichelbein (zugeschr.):
Martyrium der hll. Cosmas und Damian
Dellmensingen

¹⁸ Schelhorn (wie Anm. 13); abgebildet auch bei Bayer (wie Anm. 10), S. 34. Der Holzschnitt basiert vermutlich auf einem heute verlorenen bzw. verschollenen Selbstporträt Sichelbeins.

¹⁹ Die biographischen Angaben zu Thalheimer nach Thieme-Becker (wie Anm. 9), Bd. 32, Leipzig 1938, S. 578.

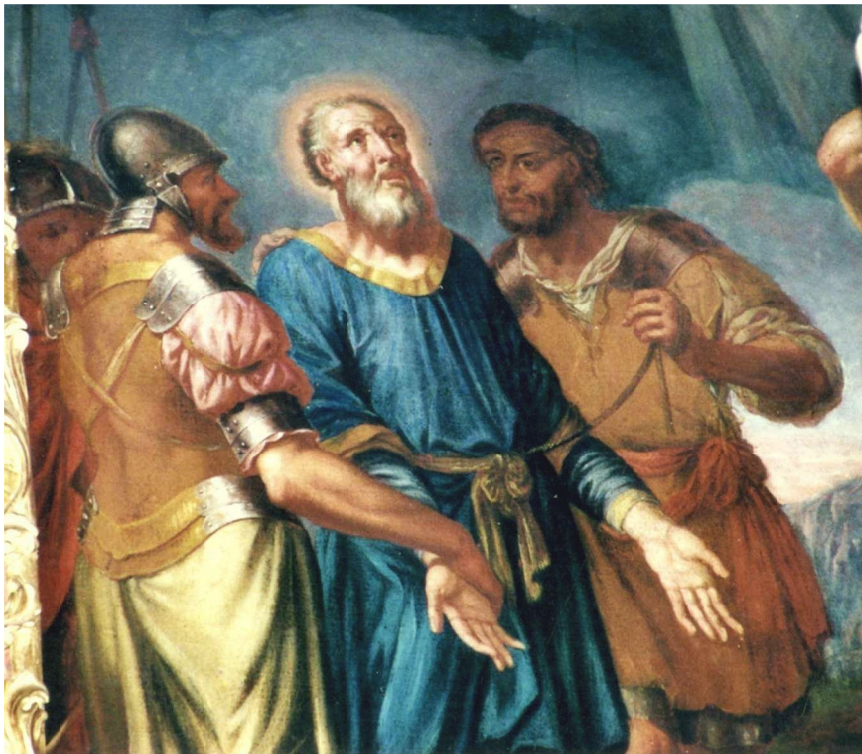


Abb. 2: J. F. Sichelbein (zugeschr.):
Martyrium der hll. Cosmas und Damian. Dellmensingen



Abb. 3: J. F. Sichelbein: Pfingsten. Memmingen, St. Martin.

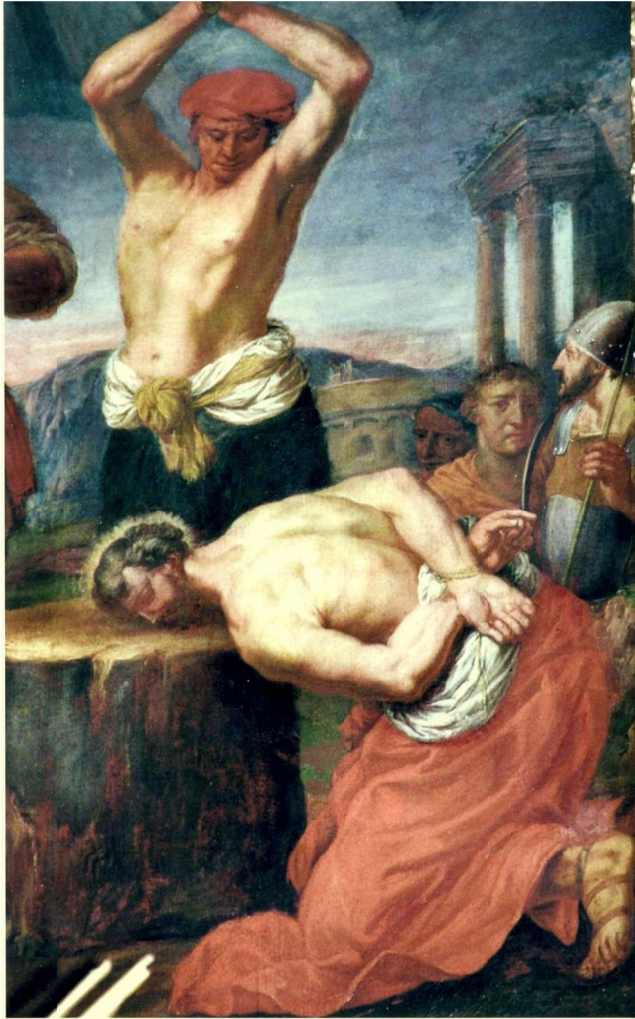


Abb. 4:
J. F. Sichelbein (zugeschr.):
Martyrium der hll. Cosmas und Damian
Dellmensingen

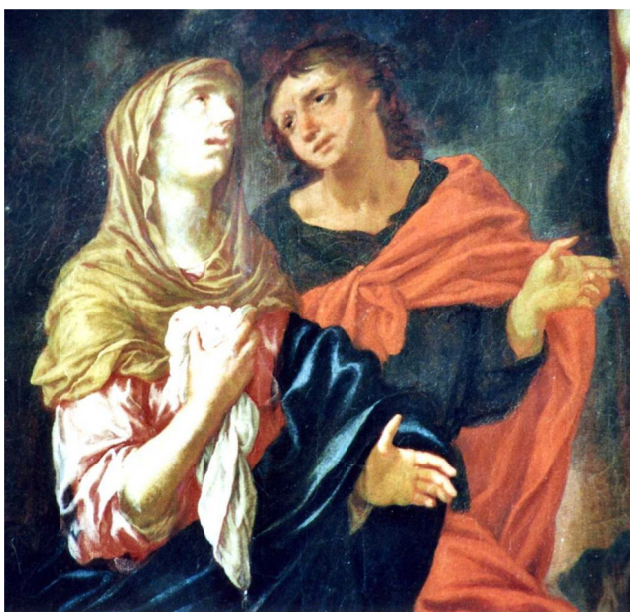


Abb. 5:
J. F. Sichelbein: Kreuzigung
Memmingen, St. Martin.



Abb. 6: J. F. Sichelbein (zugeschr.): Martyrium der hll. Cosmas und Damian. Dellmensingen

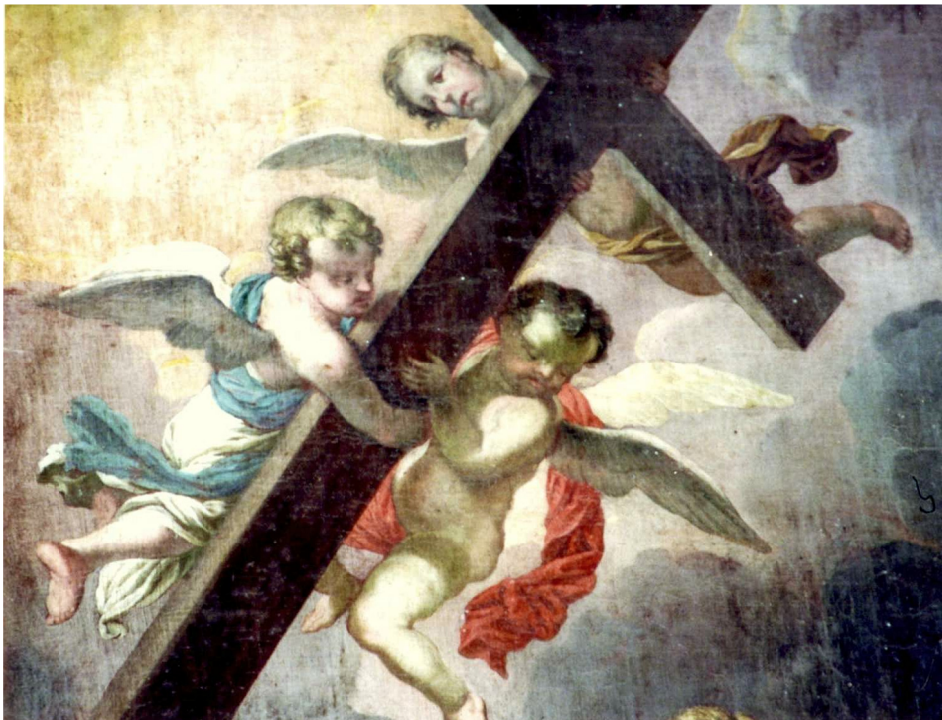


Abb. 7: J. F. Sichelbein: Christus am Ölberg. Haisterkirch